

---

**Jordi Revert Gomis**

revert.jordi@gmail.com

Doctorando de Comunicación.

Departamento de Teoría de los

Lenguajes. Universidad de

Valencia. España.

---

**Recibido**

29 de octubre de 2015

**Aprobado**

18 de enero de 2016

---

© 2016

**Communication & Society**

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.29.2.sp.101-115

www.communication-society.com

---

2016 – Vol. 29(2),

pp. 101-115

---

**Cómo citar este artículo:**

Revert Gomis, J. (2016). Filmando

el rostro de la muerte:

representaciones del verdugo en *S-*

*21: La máquina de matar* y *The Act of*

*Killing*. *Communication & Society*

29(2), 101-115.

## Filmando el rostro de la muerte: representaciones del verdugo en *S-21: La máquina de matar* y *The* *Act of Killing*

### Resumen

El presente texto analiza las representaciones de los verdugos en los documentales *S-21: La máquina de matar* (S-21, la machine de mort Khmère rouge, Rithy Panh, 2003) y *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, 2012). En dicho análisis se estudian las diferentes estrategias de representación empleadas en dichos largometrajes para acometer una presentificación del pasado mediante la memoria gestual o los procesos de empatía, de los que son partícipes algunos de los torturadores y asesinos del régimen de los jemeres rojos, en el primer caso, y de los escuadrones de la muerte responsables de la matanza de comunistas en Indonesia entre 1965 y 1966, en el segundo. Para abordar dicho estudio, se propone una reflexión en torno a cómo los modos de representación dominantes han tratado ambos episodios históricos y se establece a continuación una estructura de tres fases correspondientes a las estrategias adoptadas por los cineastas: confrontación entre los verdugos y las víctimas, reinterpretación de los actos de tortura y asesinato y pervivencia del pasado en los espacios vacíos. Para ello se lleva a cabo un análisis fílmico de sendas películas centrado en el análisis y la descripción de la puesta en escena y la expresividad de los rostros de los verdugos, en particular en aquellas secuencias que ponen en común el discurso de ambos autores.

### Palabras clave

Cine documental, genocidio, jemeres rojos, Camboya, Indonesia, verdugos, reinterpretación

### 1. Introducción: la historia a juicio

Para escribir este libro he usado el lenguaje mesurado y sobrio del testigo, no el lamentoso lenguaje de la víctima ni el iracundo lenguaje del vengador: pensé que mi palabra resultaría tanto más creíble cuanto más objetiva y menos apasionada fuese; sólo así el testigo en un juicio cumple su función, que es la de preparar el terreno para el juez. Los jueces sois vosotros (Levi, 1958: 186).

Las palabras de Primo Levi nos sirven como introducción al presente trabajo. La idea extendida de que la Historia está escrita por los vencedores debiera ser revisada: la Historia oficial la escriben los vencedores y también las víctimas. Ante la imposibilidad de hallar un testigo neutral que aporte un relato del pasado –ante la imposibilidad, de hecho, de esa neutralidad–, la elección entre la víctima y el verdugo como relatador es la primera trampa para abordar una mirada retrospectiva. La dicotomía no admite una escala de grises que resulta impopular para la síntesis histórica, pero sin embargo se acerca más a la gradación de lo real necesaria para entender en toda su complejidad los episodios descritos, especialmente aquellos que por su tremebunda naturaleza escapan a la identificación y la comprensión. Pero incluso aceptando esa única posible elección, la víctima como testigo se revela como *sufridor* de esa historia y no como *perpetrador* de esta, lo cual supone que su testimonio es fundamental si el propósito es el de tomar la temperatura a las consecuencias emocionales y, en el mejor de los casos, conocer desde dentro la maquinaria de muerte y/o destrucción que marcó el fatal episodio en cuestión.

El problema es lo que queda exento en esa lógica de la revisión: ¿qué hay de las motivaciones que posibilitaron la catástrofe? ¿En qué medida esta se halla precedida por el adoctrinamiento ideológico? ¿Acaso no es primordial entender las causas del colapso moral y humano para evitar que se repita? En ese caso, el testimonio capital no puede ser otro que el de los propios verdugos –una vez más, si aceptamos la simplificación de partida–. Su testimonio, habitualmente silenciado, es aquel que nos ha de dar la medida de la Historia en cuanto a sus razones, arrojar algo de luz sobre el eterno retorno a la barbarie y la muerte que la palabra de las víctimas puede llorar, pero no explicar.

El de los verdugos, pues, es un testimonio cuya omisión se esconde en las narraciones frías sobre la victoria de una guerra o la demonización automática que poco puede hacer por el ejercicio de analizar la lógica detrás de los actos. En la proyección de la Historia sobre la ficción y no ficción cinematográfica, este maniqueísmo no ha hecho sino encontrar una versión corregida y aumentada, refrendado por ejemplo en decenas de largometrajes y series que han tratado el tema del Holocausto desde esa perspectiva. Tampoco el cine documental ha estado libre de ese posicionamiento historiográfico, si bien es cierto que la no ficción se ha revelado un lugar más propenso a la reflexión, con autores como Claude Lanzmann que han hecho de su filmografía un *work in progress* comprometido con la ruptura respecto a los enfoques y modos de representación tradicionales.

El objetivo de este texto es estudiar los trabajos de dos cineastas que precisamente se inscriben en esas dinámicas a contracorriente. Estos son *S-21: La máquina de matar* (S-21, la machine de mort Khmère rouge, 2003), del cineasta camboyano Rithy Panh, y *The Act of Killing* (2012), proyecto liderado por el danés Joshua Oppenheimer y co-dirigido por Christine Cynn. En ambos casos, sus respectivos directores se aproximan a la historia de los genocidios camboyano e indonesio conscientes de la importancia de escuchar a los perpetradores, al tiempo que se empeñan en salvar, cuestionar e incluso subvertir los lugares comunes del formato documental. Ese acercamiento, por supuesto, no está libre de precipicios éticos que sortear: ¿cómo filmar al verdugo sin condenarlo pero sin renunciar a una posición discursiva? ¿Cómo conciliar, en el caso de Panh, la experiencia personal con la distancia respecto al verdugo retratado? ¿Y cómo recuperar el pasado desde la expresa resistencia a la utilización del material de archivo como hilo conductor? Remitiéndonos a la afirmación de Josetxo Cerdán y Josep Maria Català, no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta (Català & Cerdán, 2007: 17). En los dos ejemplos analizados en las líneas siguientes esta máxima se acentúa en la medida en que se apoyan sobre sendas propuestas formales que nacen desde intenciones diferentes pero complementarias en su empeño de alcanzar la Historia desde la gestualidad y los rostros de los verdugos. Como veremos, disponer en paralelo los discursos de *S-21: La máquina de matar* y *The Act of Killing* puede desembocar en sorprendentes revelaciones en torno a la

historiografía, en general, y sobre las vinculaciones de la ideología con la perpetración de los genocidios, en particular.

## 2. El espectáculo de la masacre

El aspecto más problemático respecto a la ficción *mainstream* es probablemente el modo en que esta puede llegar a encerrar un pasaje traumático en la imaginaria popular. Este es un encierro no solo en la síntesis narrativa a la que obliga el formato del cine, sino también en la necesidad de una catarsis que en ocasiones puede limitar la posibilidad de un debate ininterrumpido sobre la memoria histórica. Los genocidios que tuvieron lugar en Indonesia entre 1965 y 1966 y en Camboya entre 1975 y 1979 encontraron sus correspondientes versiones ficcionales en *El año en que vivimos peligrosamente* (The Year of Living Dangerously, Peter Weir, 1982) y *Los gritos del silencio* (The Killing Fields, Roland Joffé, 1984). Curiosamente, se trata de dos películas con no pocas similitudes: ambos relatos se levantan como episodios históricos de extrema crueldad frente a los ojos atónitos y adictos al riesgo de sus protagonistas, un fotógrafo estadounidense (Sam Waterston), en el primer caso, y un reportero australiano (Mel Gibson), en el segundo; y en ambos casos, es la amistad de dichos personajes con un secundario de procedencia local, la que enfatiza el drama y potencia su consciencia del horror del que son testigos. Es decir, en sendos filmes la barbarie es contemplada impotentemente desde el impacto cultural y la figura mitificada, forjada en la épica, del periodista en un país extraño.

Dicha mediación los domina y en cierto modo desplaza la Historia y el pensamiento que la aborda a un trasfondo nunca pasivo, pero sí subordinado. Del mismo modo, es preciso remarcar las decisivas diferencias que distinguen a ambos títulos: mientras que la obra de Weir busca capturar la atmósfera crítica, de debacle moral que precedió al golpe de estado fallido, la toma del poder por parte de Suharno y las ejecuciones masivas de presuntos comunistas, la de Joffé se ciñe a la crónica del ascenso de los jemeres rojos, la catástrofe humanitaria de la Kampuchea Democrática y la caída del régimen tras la invasión vietnamita a principios de 1979, una crónica hilada en relación directa con los destinos de sus dos personajes principales, Sydney Schanberg (Waterston) y Dith Pran (Haing S. Ngor). Es, sin embargo, en sus respectivos finales donde sus enfoques culminan en enfoques bien distintos. En sus conclusiones, *El año en que vivimos peligrosamente* transmite la rotunda amargura del fracaso moral de una sociedad, de la que su protagonista solo puede escapar. En *Los gritos del silencio*, el reencuentro casi milagroso entre Schanberg y Pran mientras suena *Imagine*, de John Lennon, en la banda sonora, explicita una catarsis que no minimiza la travesía de Pran en el desierto de los horrores, pero la relega a un segundo plano en favor de la celebración –y reivindicación– de los lazos interculturales. Así, frente a la desazón que pervive tras el visionado de la primera, el final casi victorioso de la segunda ejemplificaría el imperativo emocional en una parte del cine *mainstream* de superar la tragedia con el mensaje. No se trata, pues, de abrir el espacio para la reflexión acerca de un pasado que no puede repetirse, sino de hallar la enseñanza que nos permitirá pasar página.

En ese sentido, la no ficción se ha mostrado más permeable a una dialéctica de la Historia que dejara a un lado la unidireccionalidad moral de toda ficción heroica en torno a hechos tremebundos de esta. Fuera ya de las obligaciones del relato más próximo a modos de representación dominantes, el documental disfruta de una naturaleza en principio abierta a la pluralidad del punto de vista, a la mirada poliédrica. Por supuesto, no es una cualidad inherente al formato, pues la misma lógica unívoca puede encontrarse en la épica de un filme de propaganda o en la victimización presente en no pocos documentales sobre el Holocausto. La ontología del género, que se ha apropiado de una íntima relación entre las imágenes y la realidad, directamente heredada de la fotografía (Catalá & Cerdán, 2007: 8), potencia también en esos casos lo que Zumalde y Zunzunegui (2014: 88) han venido a llamar

el *efecto verdad* que este genera sobre el espectador, o la *ilusión referencial* según los términos de la semiótica estructural. Es decir, el aura de verismo que cierta textura y forma del documental –aquella que se ha asentado como canónica– ha consolidado a través del medio televisivo opera de igual modo y en planteamientos menos pendientes de una ética de la distancia.

Resulta estimulante, por lo tanto, acudir a aquellas propuestas que no se aprovechan de esa inercia del verismo o que incluso se aventuran a sabotearla. Desde ese posicionamiento, echan tierra de por medio respecto a los lugares comunes, mecanismos y recursos de los que se ha adueñado ese canon, para diluir de nuevo los límites nunca determinados ni determinantes de la no ficción. Atendiendo a sus expresiones historiográficas, el giro bien puede hallarse en una reutilización de dos activos fundamentales del documental: el testimonio y las imágenes de archivo. En *Shoah* (1985), Claude Lanzman erigió su monumental proyecto en torno a los testimonios de los entrevistados y prescindiendo del uso de material de archivo. Los personajes escogidos eran supervivientes, ex-nazis y testigos en cuya palabra iba a descansar toda reconstrucción de la Historia desde la memoria personal. El propio Rithy Panh, para explicar su admiración por el trabajo de Lanzman, señalaba que la radicalidad de *Shoah* estaba precisamente en que permitía ver a través de las palabras (Bataille & Pahn, 2011: 44). La ausencia de imágenes del pasado cede el protagonismo al discurso oral y la intervención de la cámara se atañe a la elección del encuadre, a la proximidad con el entrevistado, el ángulo y el movimiento, en caso de que lo hubiese.

Hay también puntos de fuga en los que esa mirada, en medio de la narración embargada, se posa sobre los lugares donde tuvo lugar la barbarie en la actualidad, ya vaciados de imágenes archivísticas y proponiendo de este modo una presentificación del pasado en escenarios tales como el gueto de Varsovia. Como veremos más adelante, este es un recurso también empleado en *S-21: La máquina de matar* y *The Act of Killing*, aunque por otra vía. Ambos largometrajes encajan en esa vertiente dispuesta a desmarcarse de escrituras canónicas del género e incluso a reescribirlas, y ambos toman como referencia en ese viaje rupturista la figura del verdugo como centro gravitatorio en torno al que se constituyen.

Para evaluar el alcance de sendos filmes, cabe en primer lugar entender las condiciones e intenciones que hallamos en sus respectivos orígenes. Así, *S-21: La máquina de matar* solo se entendería contextualizada en: 1) la experiencia personal de un Rithy Panh que vio morir a toda su familia durante la dictadura de los jemerres rojos, bien por la hambruna o por las ejecuciones del Angkar; 2) una obra audiovisual y literaria consagrada en buena parte a rescatar la memoria del genocidio camboyano desde una perspectiva heterogénea, desde el relato íntimo y visceral de *La eliminación* (Bataille & Pahn, 2011) a la entrevista a Duch previa a su juicio frente al Tribunal de Camboya en 2009, en *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), pasando por el retrato del sufrimiento y los horrores de la Kampuchea Democrática a través de la animación con figuras de arcilla, en *La imagen perdida* (L'image manquante, 2013).

Panh ha consolidado desde cada texto un proyecto de recuperación de la memoria que busca, amén de denunciar la barbarie, subsanar la ausencia de testimonios audiovisuales, siempre desde un planteamiento ético y distanciador del que solo se permite prescindir en *La eliminación*, como si el director confirmara que solo la pluma le da la libertad para exorcizar el trauma personal, mientras que en la imagen media una posición moral de la cámara. En *S-21: la máquina de matar*, ese mandato de la ética de la imagen está presente en el modo en que Panh registra los encuentros entre víctimas y verdugos, si bien cabe traer aquí una consideración previa: en un principio, el cineasta no había tenido la intención de que tal enfrentamiento sucediera. En una entrevista de Joshua Oppenheimer a Panh, este se lo explicaba así:

Yo no quise que las víctimas y los guardias se encontraran. Fue una consecuencia de una película anterior, *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996). Sentí que no era correcto imponer a las víctimas la dificultad de encontrarse con los que habían sido sus guardias. Así que durante la entrevista a Hoi le pedí a Nath que no viniera mientras rodábamos. Llovía, y tenía que seguir al día siguiente, así que él dijo que tampoco viniera el día siguiente. Nath vino buscando pinceles y de esta manera se encontró con Hoi. Lo que hizo cuando se vieron... al principio él estaba muy nervioso así que le cogió del hombro y se lo llevó para enseñarle los cuadros que había pintado para el museo. Delante de cada pintura, preguntaba si era cierto o no. Nath no había sido testigo de los acontecimientos que retrataba en sus obras, pero se los habían narrado y quería comprobar que eran correctos. Y había veces que podía decir “realmente he visto esta escena y la he pintado como tal”.

Esto me convenció de que el testimonio no estaría completo si no contaba con ambas partes de la situación. Y es después de eso que sugerí a Nath que continuara con esta película sobre S21 (Oppenheimer, 2012: 243-244).

Por su parte, *The Act of Killing* también requiere de una contextualización previa para entender su estrategia para acceder al pasado. El documental de Oppenheimer no solo cede el protagonismo a los cabecillas de las matanzas y torturas a presuntos comunistas indonesios, tales como Anwar Congo o Herman Koto, sino que además les invita a recrear esos actos mediante los códigos genéricos del Hollywood clásico como el musical o el cine de gánsteres. Esa reinterpretación no es, en sí, una idea original del propio Oppenheimer para su película: en su ensayo *Show of Force: A Cinema-séance of power and violence in Sumatra's Plantation Belt* el cineasta apunta al filme de propaganda *Pengkhianatan G 30 S/PKI*, (Arifin C. Noer, 1984) como fuente de inspiración para su trabajo. Se trata de un documental de cerca de cuatro horas de duración cuyo visionado fue obligatorio durante 24 años en cines y en televisión hasta la dimisión de Suharto en 1998. Este es descrito por Oppenheimer como sigue:

La película reescenifica la noche del 30 de septiembre de 1965 como una curiosa mezcla de exposición documental, *thriller* político y cine *slasher*. Comienza y finaliza como reportaje sensacionalista (fotografías y material de archivo en blanco y negro; planos de documentos y recortes de periódicos; una narración dominante sobre música dramática), mientras que los requisitos de una narrativa de *thriller* son satisfechos a través de una trama incorporada por sombríos enemigos del estado, aquí villanos traidores del PKI<sup>1</sup>. La estética *slasher* retrata el asesinato gráfico de seis generales a manos de una banda de comunistas, con sus genitales mutilados en una orgía sadomasoquística perpetrada por miembros del grupo de afiliadas al PKI Gerwani (Movimiento de las Mujeres), quemados con cigarros, cortados con cuchillas de afeitar, acuchillados con bayonetas y golpeados con culatas de rifles, todo acompañado por cantos salvajes y tambores. (Oppenheimer & Uwemedimo, 2012: 289)

Esa curiosa mixtura de géneros da como resultado un docudrama en el que lo fascinante descansa no tanto en la exaltación de los sentimientos patrióticos, sino en la vía adoptada para esa intención, esta es, el retrato gráfico de las torturas y asesinatos de los generales, los cuales quedan elevados a la categoría de mártires. En la estrategia mora el propósito de justificar con una historia oficial<sup>2</sup> las matanzas indiscriminadas que seguirían al fallido golpe de estado, así como implicar al espectador en un reconocimiento del enemigo, en el que además median códigos genéricos que no deberíamos dar por supuesto.

---

<sup>1</sup> Siglas de Partai Komunis Indonesia, el Partido Comunista de Indonesia.

<sup>2</sup> Oppenheimer y Uwemedimo remarcan hasta qué punto la película gozaba de ese estatus forzoso: las familias eran obligadas a verla en televisión y las escuelas hacían visitas al cine para asistir a las proyecciones: «The film was mandatory viewing every year for twenty-four years on Indonesian television and in all cinemas until Suharto resigned in 1998. Schools would visit the cinema, and families were compelled to watch the film on TV» (Oppenheimer & Uwemedimo, 2012: 289).

Donde otros optarían por el metraje de archivo y la textura del documental para legitimar una visión de la Historia, los artífices de *Pengkhianatan G 30 S/PKI* prefieren los códigos del *thriller* político. Esta premisa es la que fascina a Oppenheimer y la que le llevará casi 30 años después, a ejecutar una maniobra similar que le permitirá acceder al pasado en íntima vinculación con las emociones de los perpetradores. En las entrevistas a Anwar Congo y Herman Koto, *The Act of Killing* reactiva la misma operación que *Pengkhianatan G 30 S/PKI*, pero la reutiliza en contra de sus protagonistas: ellos se creen estrellas de cine, alardean de su condición de gánsteres, y la reescenificación de sus crímenes, motivo de orgullos para ellos, se convierte en un documento acusatorio que va abriendo una brecha consciente en el presente.

### 3. Fase 1: Confrontación

Esa brecha, además, se abre tanto para los verdugos como para las víctimas, funciona como una huella que erosiona la imagen en movimiento del mismo modo en que las palabras rasgaban el escenario del gueto de Varsovia en *Shoah*. En *S21: La máquina de matar* la reunión de los antiguos guardianes y prisioneros da pie a un diálogo conducido por Nath. Este trata de apelar en primera instancia a la lógica, a la razón de los actos de una persona para tratar de comprender el proceder de los hombres que tiene ante sí en los años del Angkar. La confrontación propicia sorprendentes resultados. En una secuencia, el lenguaje para definir la tragedia se revela insuficiente, problemático a la hora de hacer justicia sobre la memoria. Nath pregunta a sus interlocutores si estos se consideran a sí mismos víctimas. Uno de ellos toma la palabra y explica que la historia en la que se vieron implicados era como haber estado en un accidente. Otro le sigue y afirma que todos fueron víctimas sin excepción. Nath replica incrédulo: «¿Si quienes trabajaron aquí son víctimas, qué hay de los prisioneros como yo?». Este responde que eran *víctimas secundarias*, ya que si no obedecían eran también asesinados. Así, la distinción entre *víctimas* y *verdugos* se hace válida bajo la perspectiva moral del antiguo recluso, pero no bajo la de los carceleros, quienes se ven imposibilitados a la hora de establecer una culpabilidad y menos sobre sí mismos. En sus palabras y sus gestos no hay lugar al remordimiento, pues estos expresan acciones que parecieran desgajadas de su voluntad, como si el Angkar les hubiera desposeído de su alma y no hubieran tenido otra opción que cometer esas atrocidades.

Poco después, otra secuencia ofrece una doble confrontación. Dentro de una de las habitaciones del S21, Nath continúa interrogando a los antiguos guardias frente a una de sus pinturas (imagen 1), en la que se muestra una de las celdas repleta de cuerpos tumbados en el suelo bajo la mirada atenta de la figura que los custodia. En los primeros segundos de esta escena, la composición del plano sitúa a Nath a la izquierda del cuadro y a los antiguos carceleros a la derecha. La situación de todos ellos frente al cuadro equivale a la de un grupo de espectadores asistiendo a una ventana al pasado que deben descifrar, un pretérito subjetivo sobre el que dialogan sin encontrarse: el primero solo puede recuperarlo desde la interioridad del recuerdo; los segundos, sin embargo, miran desde la exterioridad de sus actos. El pintor narra su sufrimiento y el de otros prisioneros, recuerda los golpes y las torturas, el hambre y el hacinamiento. Cuando cuestiona a los otros presentes acerca de las razones de tal salvajismo, estos solo pueden responder en relación con el partido: «no podíamos dudar, había que tener determinación frente al enemigo, sea tu hermano, madre o padre». Nath reutiliza ese razonamiento, agarrándose aún a la posibilidad de una lógica detrás de la barbarie, y pregunta si los niños menores de un año que aún se alimentaban con el pecho también eran *enemigos*. Es inútil: las explicaciones remiten a los dictados del partido, por los que cuando un hombre es arrestado todos los miembros de su familia deben ser considerados enemigos por extensión. Concluye el artista con que han perdido su capacidad de reflexionar como seres humanos.



**Imagen 1.** El cuadro de Nath se constituye como una ventana al pasado frente al que se posicionan el propio Nath (izquierda) y los antiguos carceleros (derecha)

*The Act of Killing* plantea el encuentro entre verdugos y víctimas de forma distinta. Mientras que la cámara de Panh absorbe el impacto de un encuentro postergado e indeseado, lo que registra la de Joshua Oppenheimer es la rutinaria convivencia de unos con otros. Lo que marca la diferencia es, precisamente, la impunidad frente a la Historia. Mientras que el genocidio camboyano tuvo su –tardía– condena oficial en el juicio a los jemes rojos del Tribunal de Camboya iniciado en 2009, las matanzas perpetradas por los escuadrones de la muerte indonesios nunca tuvieron un acto equivalente. Antes al contrario, estas han permanecido como victoria sobre el comunismo en el contexto de la Guerra Fría, e incluso son motivos de orgullo para los perpetradores. El documental de Oppenheimer muestra a varios de ellos en la actualidad, libres e impunes hasta el punto de que muchos de ellos se integran perfectamente en la legalidad. Es el caso del grupo Pancasila, brazo militar que encabezó la masacre. A lo largo del metraje, asistimos a actos oficiales en los que por ejemplo su líder Yapto Soerjosoemarno lanza un alegato a favor de los gánsteres, definiéndolos como hombres libres y defendiendo la mayor seguridad y estabilidad de los años de la dictadura. Un discurso que comparte el vicepresidente Jusuf Kalla, quien delante de las juventudes defiende a los gánsteres como una loable institución fuera del sistema. Del mismo modo, la posibilidad contemplada de manera casi paródica de que Koto se presente como candidato a las elecciones es otra demostración de que la lógica sistémica no solo permite que se filtre la corrupción y el crimen, sino que además premia estos. Así pues, ¿cómo sería posible reclamar una condena, cuando ni siquiera se ha producido el exorcismo del juicio público, cuando no existe una condena oficial a la barbarie que tuvo lugar entre 1965 y 1966?

Por supuesto sí existe la consciencia de la atrocidad, pero esta se halla convenientemente modelada según el caso. Algunos, como Anwar Congo y Herman Koto, sacan pecho y presumen de su vida de gánsteres, sus torturas y sus asesinatos, sin que un atisbo de culpa se asome en ellos. En otros el peso del pasado atroz da para una reflexión de mayor alcance, caso de Adi Zulkadry. Oppenheimer le pregunta acerca de la masacre y le recuerda que la Convención de Ginebra define lo que hicieron como *crímenes de guerra*. La respuesta es contundente: “La Convención de Ginebra puede que sea la moralidad de hoy, pero el día de mañana tendremos la Convención de Jakarta y quitaremos la Convención de Ginebra. Los crímenes de guerra están definidos por los ganadores. Soy un ganador. Así que

puedo hacer mi propia definición. No necesito seguir las definiciones internacionales”. Zulkadry da la clave para entender ese estado de impunidad de los verdugos: ellos han definido el nuevo orden, y con él su vocabulario y su moralidad; y en esa definición, el genocidio es visto como una heroica corrección de la Historia, o la necesaria erradicación del mal comunista. En ese orden, no hay encuentro entre los verdugos y las víctimas, sino una convivencia basada en el miedo de los segundos hacia los primeros y la humillación que los primeros aplican sobre los segundos. Esto se hace evidente en la secuencia que implica a Suryono, vecino de Anwar Congo (Imagen 2).



**Imagen 2.** Suryono narra frente a los perpetradores el secuestro y asesinato de su padrastro

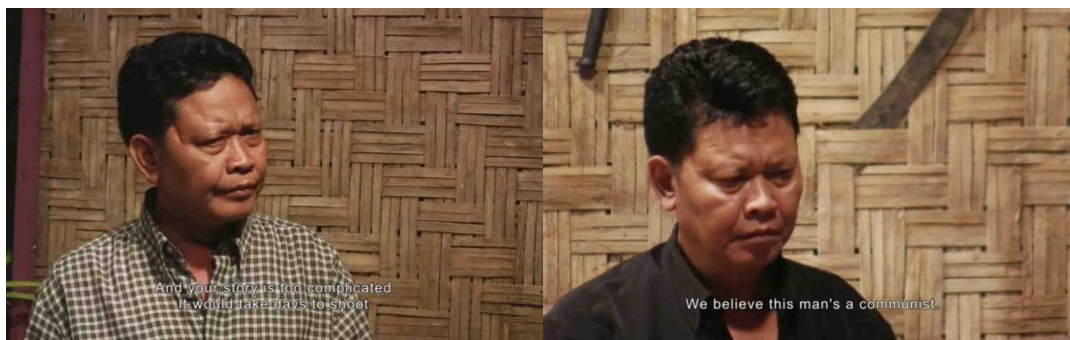
En un descanso del rodaje de la presunta película protagonizada por los torturadores, Suryono comenta a Congo, Koto y un tercero que él conoce una historia real. Este es invitado a narrarla, ya que lo que necesitan para el proyecto en filmación es precisamente que todo sea verdad. La invitación tiene lugar en un ambiente distendido, pero pronto este se ve lentamente transformado por el relato. Este cuenta como el padrastro de Suryono, de origen chino –junto a los comunistas, los chinos fueron el objetivo principal de los asesinatos en masa de 1965-1966–, fue arrastrado en mitad de la noche de su casa y apareció al día siguiente muerto y metido en un barril de petróleo, con su cabeza y pies envueltos en sacos. Recuerda entonces cómo su abuelo y él arrastraron el cuerpo como una cabra y lo enterraron junto a la carretera, sin que nadie les ayudara. Poco después, su familia y otras muchas familias de comunistas fueron expulsadas y enviadas a una barriada de chabolas junto a la jungla, razón por la que nunca pudo ir a la escuela y se vio obligado a aprender a leer y escribir por sí mismo. Su narración, lejos de adquirir un tono grave, se da entre risas nerviosas y un cierto entusiasmo que acompaña las gesticulaciones de Suryono. Uno de sus oyentes le pregunta que cuántos años tenía cuando ocurrió, y él responde que 11 o 12, que lo recuerda bien y que es imposible olvidarlo. Cuando concluye, insiste en que no trae a colación esos recuerdos a modo de crítica a lo que están haciendo, sino como *feedback*. Para entonces, los rostros de Congo y Koto dan muestras visibles de incomodidad y zanján la cuestión diciéndole que no pueden incluir todas las historias en la película, ya que de esta manera nunca terminaría. Congo añade además que su historia es demasiado complicada y que llevaría demasiado tiempo rodarla. La escena hace explícito el modo en que opera la escritura historiográfica a la que aludía Adi Zulkadry: los vencedores deciden lo que puede ser contado y lo que no, mientras que los vencidos se resignan a bajar la cabeza y seguir sometidos en el silencio.



#### 4. Fase 2: Reinterpretación

La escena del diálogo de Suryono con Congo, Koto y demás, desemboca plácidamente en el ensayo de la reinterpretación filmada de uno de los interrogatorios a comunistas que estos practicaron. Oppenheimer desempeña una hábil maniobra que diluye el momento del descanso en el rodaje con los preparativos para la secuencia que rodarán a continuación: se vale de la sucesión de planos-contraplanos para hacer prácticamente indistinguible el marco que separa un régimen de representación –el documental *puro*, inscrito en los códigos del *making of* cinematográfico– de otro –el ensayo que precede al artificio de la reinterpretación de un episodio del pasado a través de códigos genéricos de la ficción–. Frente a los planos de Congo y Koto diciendo a Suryono que no pueden incluir su historia, el contraplano muestra a este escuchando sus explicaciones y resignándose a aceptar la omisión (Imagen 3).

El plano que marca la intersección entre un régimen y otro es el de Congo postrado en su silla fumando y buscando palabras para darle alguna utilidad al relato de su vecino, las cuáles este mismo ofrece desde el fuera de campo, proponiendo que al menos sea utilizado para motivar a los actores. En el siguiente contraplano vemos a Suryono en silencio y en la misma posición, con la cabeza ligeramente gacha y delante de la misma falsa pared de madera (imagen 4). En un primer vistazo, nada parece haber cambiado, y sin embargo el contexto es completamente distinto: viste una camisa distinta y escuchamos a Adi decir en tono amenazante: «*creemos que este hombre es un comunista*».



**Imágenes 3 y 4.** El cambio de régimen de representación se produce de manera casi imperceptible

Acto seguido, el siguiente encuadre reubica al espectador: el plano americano de conjunto muestra a Congo, Koto, Zulkadry y un técnico discutiendo cómo darle un mayor realismo a la secuencia de tortura. Zulkadry recuerda cómo trataba de conseguir que los presos aceptaran que iban a morir, y Congo es invitado a mostrar sus técnicas de tortura. Este se intercambia el machete con el técnico y ambos hacen pruebas sobre el cuello de Suryono, quien es instado a rezar por su vida. Este permanece inmóvil y aguanta en silencio las vejaciones, aun si estas se entienden en el contexto de una representación o de su ensayo. Tras un inciso en el que Zulkadry se enzarza en una discusión con un veterano periodista del Medan Pos allí presente<sup>3</sup>, las imágenes dan paso a la reinterpretación del

---

<sup>3</sup> Discusión que no carece de interés, pues introduce otro tipo de posicionamiento frente a la barbarie. El periodista insiste en que él nunca tuvo conocimiento de lo que estaba sucediendo, lo cual contradice directamente el testimonio de Ibrahim Sinik, director del Medan Pos, quien reconoce abiertamente a Oppenheimer que desde la redacción de su publicación se recopilaba información sobre posibles comunistas e incluso se torturaba en las dependencias a muchos de ellos. Sin embargo, el periodista con el que habla Zulkadry sostiene que él nunca supo de las actividades criminales que tenían lugar allí y desmiente la versión de Sinik. Esto desconcierta e incluso molesta a Zulkadry, quien se pregunta cómo es posible dado que todo el mundo lo sabía. No por casualidad, este inciso tiene lugar justo en el momento en que Congo indica que hay que vendarle los ojos a la víctima: de forma

interrogatorio de un preso comunista<sup>4</sup>. Los verdugos arrojan un vaso de agua sobre él, le ofrecen fumar, le vendan los ojos y le atan una cuerda alrededor del cuello con la que simulan su ahogamiento. El modo en que la cámara de Oppenheimer la registra opta por esquivar una realización típica que centraría la atención del espectador en el proceso de tortura y el drama. En lugar de eso, busca en medio de la acción y con primeros planos los rostros de los perpetradores.

La indagación que acomete el objetivo pretende ir más allá de la interpretación: busca extraer la consciencia que se abre paso en los actores que rememoran la crueldad de una realidad en la que participaron. Se trata de eliminar la distancia que ellos mismos han adoptado respecto a estos con la intención de despertar la empatía por el sufrimiento del *otro*, aquel que ha sido deshumanizado. El otro punto de apoyo de la cámara es el de Suryono, quien llega a hacer inseparable su actuación del dolor real que experimenta al reactivar recuerdos, entre sollozos y súplicas. Ese proceso empático vendrá a complementarse con una curiosa inversión de papeles que planteará el director más adelante: el propio Anwar Congo desempeña el papel de interrogado en una escena que replica la puesta en escena del cine de gánsteres, y en la que Koto es su interrogador. Entre golpes, gritos y amenazas con navaja al cuello, Congo debe parar al borde del desmayo para beber agua y descansar. Poco después, la secuencia culmina con la escenificación del mismo tipo de ejecución por ahogamiento practicado sobre Suryono, solo que esta vez es Congo el que lo experimenta en sus carnes (Imagen 5).



**Imagen 5.** Congo es el interrogado en una escena que replica la puesta en escena del cine de gánsteres

Los verdugos adquieren un papel distinto en *S-21: La máquina de matar*, si bien este se fundamenta igualmente en la reinterpretación de sus actos pasados. En el documental de Rithy Panh dicha operación reinterpretativa resulta capital, sí, pero más si cabe su reiteración en busca de una memoria gestual que ha quedado reprimida en sus cuerpos. Dicha memoria es el lenguaje que en muchos de ellos ha sustituido a la palabra, que se revela insuficiente para expresar lo atestiguado:

---

sutil, la escena está introduciendo la posición del periodista que decide no mirar –o mirar hacia otro lado– y borrar de su memoria ese pasado atroz.

<sup>4</sup> La cual en este caso se lleva a cabo bajo el aspecto formal de una película de género bélico, tanto en lo que respecta al decorado –que simula el interior de una caseta de madera en la jungla– como en el atrezzo y vestuario –el casco militar que lleva Congo–.

Descubrí que había otra memoria, que es la memoria corporal. Así que puede que fuera veinte años más tarde, pero los supervivientes hablaban sobre el dolor que habían sentido en ciertas partes de su cuerpo, incluso si había sido hacía mucho tiempo. Pero sucedía lo mismo en los que habían sido guardias. En ocasiones la violencia puede ser tan fuerte que las palabras no bastan para describirla. Y además la violencia puede ser tan fuerte que las palabras se vuelven inaudibles. (Oppenheimer & Ten Brink, 2012: 244)

En el contexto de la antigua prisión S-21 en Tuol Seng –donde actualmente se ubica el Museo del Genocidio–, los antaño guardias son invitados a hacer rondas por los pasillos y celdas, como si su actividad no hubiera cesado, mientras que las imágenes se acompañan desde la banda sonora con los himnos de la Kampuchea Democrática. Sin embargo, este es solo el primer estadio en la indagación que acomete Panh sobre los personajes y su gestualidad. Por un lado, en la invitación a revivir acciones como una ronda nocturna o las vejaciones a los prisioneros no radica solamente la voluntad de llevar a cabo una presentificación del pasado. En primera instancia, hay una parte consciente en los protagonistas que se resiste a descubrir la verdadera esencia del mal responsable de la deshumanización y la muerte: una cierta impostura que los separa de esa esencia oculta que les integraba en la maquinaria de aniquilación masiva jemer. En la reiteración de sus actos, no obstante, se abre paso una memoria más visceral que deshace la mímesis del actor con la puesta en escena.

Es el caso de uno de los guardias, al cual vemos en una secuencia reinterpretar repetidas veces el modo en que entraba en una de las salas, amenazaba o daba instrucciones a los prisioneros, les daba agua y volvía a salir. Le vemos repetir el mismo proceso una y otra vez, pero la cámara sigue sus movimientos sin descanso (Imagen 6). En cada una de esas veces coge un cuenco, abre las puertas, entra en la sala, habla a los prisioneros como si estuvieran allí, vuelve a salir, da órdenes a través de los barrotes de la ventana y vuelve a empezar. Es la reincidencia de la acción la que elimina la barrera consciente y elimina la simulación para dejar el signo al descubierto, en su forma natural. El proceso, por tanto, corre en paralelo al que tiene lugar en los ensayos y grabaciones de *The Act of Killing*. La diferencia es que, mientras en la película de Oppenheimer una consciencia del artificio interpretativo da paso a una consciencia moral, en la de Panh esta última permanece reprimida y solo puede ser extraída dejando al descubierto la verdad esencial ligada a esa memoria corporal.



**Imagen 6.** La memoria gestual del carcelero como presentificación del pasado

La otra lectura que Panh propone a partir de esos cuerpos tiene que ver con la puesta en escena y parte, aquí sí, de una visión concreta del cineasta, por más que este busque despojar el texto de trazas personales que puedan limar la pretendida distancia. En

determinadas secuencias, los protagonistas son instados a componer escenas que remarcan el aspecto más burocrático. Una silla, una mesa y varios montones de documentos y carpetas son a menudo los únicos elementos que acompañan a los protagonistas. En una de esas secuencias, vemos a uno de los antaño verdugos en la mesa leyendo en voz alta las estrictas instrucciones para la tortura, mientras otros cuatro introducen en la sala una silla de tortura. En otra, vemos a todos ellos rememorar el modo en que se unieron al Angkar alrededor de una mesa llena de registros y fotografías. Casi inmediatamente después, el sonido de una máquina de escribir acompaña a las imágenes de dos de ellos recorriendo los pasillos de S-21 y vigilando las celdas, ya vacías. En el plano sucesivo vemos a Chum Mey secándose las lágrimas frente a una mesa, a la que dirige la mirada. En ella, uno de los antiguos carceleros mecanografía de manera constante y con gesto de concentración (Imagen 7).



**Imagen 7.** La obsesión documental del genocidio camboyano recorre las imágenes de *S21: la máquina de matar*

El movimiento que ejecuta la cámara desde el primero al segundo recoge los desechos y el polvo acumulados en el suelo del recinto, de manera que esa capa de desperdicios activa la asociación con los restos humanos, las cenizas que resultan de la aniquilación. Así pues, conviven en el mismo plano los restos de la destrucción y la rutina del mecanógrafo, una idea en la que Panh insiste a lo largo de su obra. La obsesión documental es sin duda una de las características del genocidio camboyano: si bien apenas existen registros audiovisuales de la Kampuchea democrática –al principio de *S21: la máquina de matar* vemos algunas de las escasas imágenes de propaganda existentes–, son innumerables las fotografías que ponen rostro a las víctimas. Cada una de ellas era fotografiada en los momentos previos a su interrogatorio, por lo que estas constituían un preámbulo a la muerte de los prisioneros y una eliminación de su identidad que les convertía en mera estadística: “Tan pronto como la fotografía ha sido tomada, esa persona ha sido reemplazada por un número y ha perdido su identidad. Si tienes una máquina genocida afectiva, es muy difícil matar a un ser humano. Pero si le quitas su identidad, si lo deshumanizas, es mucho más fácil hacerla funcionar efectivamente”. He ahí la lógica que subyace en el documental y que se viene fraguando desde el mismo título: Panh solo concibe el horror jemer desde una estructura maquinal, en el que todos los pasos se hallan automatizados, articulados por la ideología. S-21 es, por tanto, una inmensa máquina de matar cuyos engranajes requieren un orden y funcionamiento burocrático.

En *Duch, le maître des forges de l'enfer* el propio Duch es presentado como un mero oficinista detrás de su escritorio, en un encuadre frontal que recoge todo el conjunto y que subraya al personaje en relación con la documentación. Esta constante que recorre los trabajos del cineasta camboyano resulta, por tanto, fundamental en la constatación de un orden administrativo perfectamente organizado que habilita y hace efectivos la tortura y el asesinato en masa. Y a través de ella, Panh alcanza una conclusión que tiene más que ver con una lógica sistémica perfectamente engranada antes que con una espontánea presencia del mal en individuos en particular.

En este punto, resulta inevitable acudir a la reflexión articulada por Hannah Arendt en su *Eichmann en Jerusalén* (Arendt, 2003), a la hora de entender el verdugo como un mero oficinista, de cuyos actos atroces –o de consecuencias atroces– es directamente responsable pero no necesariamente culpable si atendemos al excepcional marco legal en el que los acometió, en el que estos no solo estaban permitidos dentro del orden imperante, sino que formaban parte constituyente de este. En *La eliminación* Panh se alinea con esta idea solo de forma parcial: concuerda en la definición de la «banalización del mal» en lo que se refiere a la existencia de funcionarios o eslabones en el proceso de exterminio, “un mundo de engranajes, de cadenas y de ejes salpicados de sangre” (Bataille & Panh, 2011: 128). Se desmarca, sin embargo, respecto a su aplicación sobre el individuo, pues esta solo puede banalizar el mal con sus palabras y su visión. Como demuestra el final de *Duch, le maître des forges de l'enfer*, en el que vemos a Duch rezando y haciendo gimnasia al son de la música en un día cualquiera, el director se niega a ubicar al verdugo en la situación de excepcionalidad que libraría al colectivo de toda responsabilidad estructural, pero al mismo tiempo abraza la creencia de que cada individuo es único y que por tanto es primordial conocer su experiencia emocional, familiar e intelectual para comprender su proceder y con él, las condiciones que hicieron posible el acaecimiento del horror.

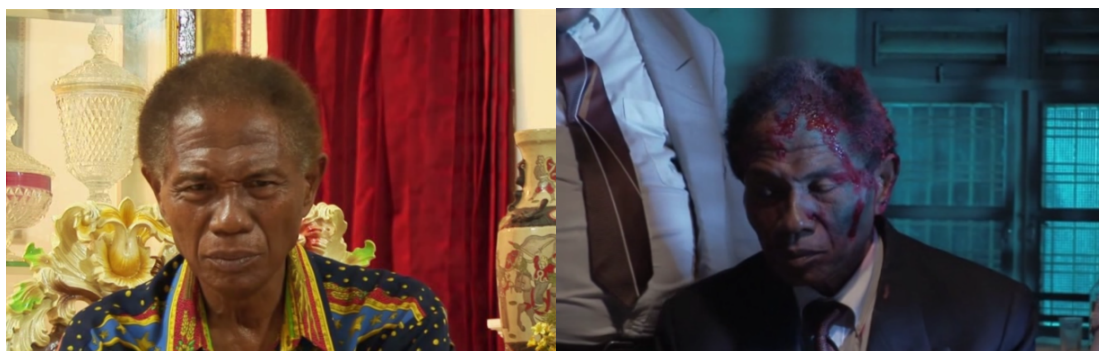
### 5. Fase 3: Silencio

¿Qué queda entonces cuando la cámara ha confrontado el verdugo? Lo que resta seguramente nos dice mucho respecto al proceso catalizador que le convirtió en perpetrador en el gran relato de la Historia. Al final de *The Act of Killing*, Anwar Congo mira junto a Oppenheimer las imágenes que han grabado. En un primer momento, recibe las imágenes entusiasmado e incluso se levanta para llamar a sus nietos y traerlos para que le acompañen en el visionado. La elección del encuadre no es casual: el plano frontal se ubica en la posición de la pantalla del televisor y mira a los tres espectadores. Por primera vez en toda la película, son las imágenes de la reconstrucción del pasado las que miran al sujeto, quien pasa a ser enjuiciado desde una fatal ironía, pues en la ficción a la que asiste es él mismo el que desempeña el papel de torturado. El artefacto dialógico queda claro en el contraplano, pues no vemos esa escena de tortura en relación con el marco del televisor, sino que esta pasa a ocupar todo el encuadre. De esta manera, el montaje habilita una contraposición directa entre la ficción construida y el espacio de lo (presuntamente) real (imágenes 8 y 9). El intercambio continúa y los niños salen del plano, quedando en solitario Congo frente a su propia representación. En ese momento, su semblante empieza a cambiar y se muestra más serio y concentrado, alternándose con su rostro ensangrentado y golpeado en la película filmada. De repente, en el silencio se abre paso una pregunta:

“¿Se sentía la gente que torturaba del mismo modo en que yo me siento ahí? Puedo sentir lo que la gente a la que torturé sintió. Porque ahí mi dignidad fue destruida, y entonces el miedo llega, en ese preciso momento. Todo el terror de repente me rodeó y poseyó mi cuerpo”, reflexiona en voz alta. “En realidad, la gente a la que torturaste se sintió mucho peor, porque tú sabes que solo es una película. Ellos sabían que estaban siendo asesinados”, replica Joshua Oppenheimer desde el fuera campo. Algo sucede entonces en su



rostro. Congo se da cuenta de lo que ha sentido a través de su interpretación y se abre paso en sus gestos una consciencia de las atrocidades que ha cometido. Sus ojos se tornan vidriosos y el arrepentimiento brota en sus palabras, temeroso de que sus actos se vuelvan contra él. Aquí culmina el complejo dispositivo representacional propuesto por Oppenheimer, pues por medio del artificio de la reconstrucción / ficcionalización se ha invertido el proceso de deshumanización que precede a la aniquilación. En el silencio posterior, el aniquilador ha recuperado la empatía para con el otro y se han revelado estériles los motivos ideológicos que le llevaron a actuar así.



**Imágenes 8 y 9.** El plano-contraplano entre dos regímenes de representación explicita el proceso de empatía del verdugo.

En ese sentido, *The Act of Killing* y *S21: La máquina de matar* presentan una simetría en la que la ideología es anulada como intrínseca razón del mal. Antes al contrario, esta no puede rastrearse en una relación directa con la violencia, sino que arraiga sus funciones en el adoctrinamiento y en la anulación de la humanidad del vecino o el conocido. En esa fase primera, la ideología comunista de la Kampuchea Democrática o la anti-comunista de la Indonesia de mediados de los 60 ejercen como discursos de la seducción que, unidos a una necesaria infraestructura administrativa, llevarán al individuo a una emancipación de su bagaje emocional como ser humano que le convierta en una pieza más de la máquina de muerte. Es por ello que, extinguidos esos marcos históricos y excepcionales del horror, los carceleros reunidos de nuevo en S21 son incapaces de explicar a Van Nath cómo pudieron ejecutar las órdenes del Angkar sin siquiera cuestionar su moralidad, o cómo pudieron olvidar, golpear e incluso torturar a amigos y conocidos en su nombre. Es por ello, también, que Congo parece despertar frente a la reproducción de su experiencia simulada como víctima, como si durante años se hubiera hallado sumido en un larguísimo letargo.

Ambos largometrajes instrumentalizan la recreación para abordar una reflexión en torno a la figura del verdugo y su complejo vínculo con una realidad traumática, y ambos concluyen, como mínimo, en la negación del mal como una entidad aislada y delimitable. Los últimos planos de sendos trabajos ponen un divergente punto y final a sus respectivos ensayos sobre la cuestión. Pese a que ambos lo hacen sobre los escenarios concretos del horror –una terraza donde se realizaban ejecuciones, en un caso, y una de las salas de S21, en el otro–, la película de Oppenheimer opta por extremar la reacción del perpetrador y la cámara lo filma cuando tiene arcadas al recordar los asesinatos<sup>5</sup>. La de Panh, sin embargo, prefiere primar el lugar ya despejado de protagonistas, y vuelve a una de las salas principales de S21 solo para filmar cómo el viento levanta el polvo del suelo (imagen 10). El

---

<sup>5</sup> Una secuencia cuya credibilidad entra en crisis, en parte por la inercia del propio régimen representacional propuesto por la película, el cual prolonga la duda de si lo que vemos es una reacción natural o una teatralización por parte de Congo en connivencia con Oppenheimer.

peso del tiempo prima en la escena y el espacio ya solo puede ser entendido por el espectador en su doble vertiente, la de presentificador ya permanente de esa memoria forjada a través de operaciones sustitutivas de la ausencia, y la de explícito revelador del vacío que pervive tras cualquier intento de razonar el horror.



**Imagen 10.** La memoria ha pasado a ocupar una de las salas vacías de S21.

## Referencias

- Arendt, H. (1964). *Eichmann in Jerusalem*. New York: Viking Press.
- Bataille, C. & Panh, R. (2011). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- Benchouiha, L. (2006). *Primo Levi. Rewriting the Holocaust*. Leicester: Troubador Publishing Ltd.
- Catalá, J.M. & Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca* 57, 6-25.
- Oppenheimer, J. (2012). Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh. In J. Oppenheimer & J. Ten Brink (Eds.) (2012). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London: Wallflower Press.
- Oppenheimer, J. & Uwemedimo, M. (2012). Show of Force: A Cinema-séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt. In J. Oppenheimer & J. Ten Brink (Eds.) (2012). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. London: Wallflower Press.
- Zumalde, I. & Zunzunegui, S. (2014). Seeing is believing: notes on the *documentary effect*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 17, January-July.